

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFIEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

Dezember 1955

Heft 12

100 JAHRE BAYERISCHES NATIONALMUSEUM

Durch Handbillet König Maximilians II. an den Vorstand des Geheimen Haus- und Staatsarchivs, Karl Maria von Aretin, vom 30. Juni 1855 erhielt das Bayerische Nationalmuseum seinen Namen und damit sein Programm. Zweijährige Vorarbeiten und Verhandlungen hatten einen befriedigenden Abschluß gefunden. Ein Museum war gegründet, das sich in kurzer Zeit zu einer der bedeutendsten und einflußreichsten Kunstanstalten Deutschlands entwickeln sollte.

Dem Plan eines Museums vorangegangen waren die Bemühungen Aretins um die literarische Erfassung und Veröffentlichung von "Kunstdenkmälern des bayerischen Herrscherhauses", das allzeit dem bayerischen Volke „auf der Bahn der Zivilisation, Wissenschaft und Kunst vorangeleuchtet“ habe. Die Anregung ging, wie Aretin im Vorwort zur ersten 1854 erschienenen Lieferung angibt, von Graf Stillfrieds Sammelwerk der Monumente des Hauses Hohenzollern aus.

Dokumentation der Bedeutung wittelsbachischer Herrscher auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Darstellung der Geschichte der bayerischen Landesteile in ihren Kunstwerken waren die Aufgaben, die der König dem Museum gestellt hatte. Dazu kam noch, seit Übernahme der Direktion durch J. H. von Hefner-Alteneck besonders hervorgehoben, die Wertung und Herausstellung des alten Kunstwerkes als Vorbild. Die Verschmelzung dieser verschiedenartigen, aus divergierenden historischen Lagen erwachsenden Problemstellungen bestimmt nicht nur den historischen Ort der Gründung des Museums, sondern hat ihm auch seine glückliche, einmalige Form und seine zeitweilig ganz außerordentliche Popularität und Strahlungskraft verliehen. Auch bei einer gewandelten Anschauung vom Wesen des Kunstwerkes sind diese grundlegenden Gesichtspunkte bis in die Neuordnung der letzten Jahre wirksam geblieben.

Den Vorschlägen von Aretin und Hefner-Alteneck zur Gründung eines Museums kamen Eindrücke entgegen, die der König anläßlich eines Pariser Aufenthaltes als Kronprinz vor allem vom Musée de Cluny und der historischen Galerie in Versailles empfangen hatte. Auch die 1852 erfolgte Gründung des Germanischen Museums in Nürnberg dürfte nicht ohne Einfluß geblieben sein, wenn man in München den

Plänen des Freiherrn von und zu Aufsess zur Anlage einer umfassenden Quellsammlung mehr Bedeutung zumaß, als den noch recht bescheidenen Kunstsammlungen. Maximilian hatte sein Interesse an der Nürnberger Anstalt bereits 1853 durch die Besichtigung der Aufstellung im Tiergärtnertorturm und die im gleichen Jahre erfolgte Zurverfügungstellung der Kartause bekundet. Hefner-Alteneck war schon 1852 mit Aufsess in Verbindung getreten.

Durch die Person und durch die Absichten seines königlichen Gründers wurde das Museum zum Erben der wittelsbachischen Sammler und Mäzene. Es blieb damit von seinen Anfängen an vor einer unfruchtbaren Einengung bewahrt. Bayerische Kunst und bayerisches Kunsthandwerk fanden ihre geschichtliche Verbindung mit dem außerhalb der Landesgrenzen Geschaffenen. Aus den königlichen Sammlungen, wie Antiquarium, Münzkabinett und den von Ludwig I. eingerichteten sog. Vereinigten Sammlungen, flossen dem Nationalmuseum im ersten Jahrzehnt seines Bestehens eine Fülle von künstlerisch und historisch bedeutsamen Objekten zu. Die Kenntnisse, die sowohl Aretin als auch Hefner-Alteneck durch die Vorbereitung ihrer Veröffentlichungen von dem Denkmälerbestand im Lande gewonnen hatten, ermöglichten die Erwerbung hervorragender Einzelstücke, die noch heute zu den schönsten Gegenständen des Museums zählen. Außerdem zeigte die Neugründung eine höchst erfreuliche Anziehungskraft auf Kunstwerke, die im Laufe der Zeiten den herzoglichen Kunstkammern entfremdet worden waren. Durch Ankauf der Sammlungen der Universität Erlangen mit Stücken aus der Markgräflisch Ansbach'schen Kunstkammer, der Sammlung des Martin von Reider aus Bamberg und von Teilen der Sammlung des ehemaligen Säkularisationskommissars Martinengo in Würzburg war bald auch die reiche künstlerische Vergangenheit der neuen bayerischen Landesteile repräsentativ vertreten.

Für die Unterbringung der schnell wachsenden Sammlungen war das Interesse, das der König seiner Schöpfung bewahrte, entscheidend. Die zunächst in der Maxburg angewiesenen Räume zeigten sich bald als ungenügend. Kurze Zeit drohte auf Vorstellungen Klenzes eine Emigration nach Schleißheim – bereits 1853 hatte Maximilian das Schloß Aufsess für das Germanische Museum anbieten lassen – bis 1859 der Grundstein zu einem Neubau in der Maximilianstraße gelegt wurde. In der vom König geschaffenen, platzartigen Straße, hinter einem breiten, mit Parkbäumen bepflanzten Grünstreifen wurde nach den Plänen Eduard Riedels ein Bau errichtet, dessen erstes Obergeschoß zunächst lediglich der Aufnahme eines historischen Bilderzyklus diente. Aretins Einrichtung des erst drei Jahre nach dem Tode Maximilians, 1867 eröffneten Gebäudes zeigte bereits die Bemühungen um die Schaffung eines historischen Ambiente durch Einbau originaler Decken, Vertäfelungen und Zimmer, wie durch Nachahmung historischer Wölbungsformen, die in dem 1900 vollendeten, durch den Künstler Rudolf Seitz eingerichteten Neubau Gabriel von Seidl's, zum leitenden Prinzip der Aufstellung erhoben, das einzelne, originale Kunstwerk dem dekorativen Gesamtbild unterordneten und damit zum Versatzstück degradierten. Die Lebenskraft der Maximilianischen Schöpfung, die durch

hundert Jahre hindurch ungeschmälerte hohe Bedeutung des Nationalmuseums, resultiert in erster Linie aus der künstlerischen Begabung der in Bayern vereinigten deutschen Stämme. Mögen die Gesichtspunkte, unter denen gesammelt und aufgestellt wurde, heute glücklich oder unglücklich erscheinen, für die Zukunft blieb immer die hohe Qualität der Objekte entscheidend. Dazu hatte das Museum das Glück, eine Folge von sehr verschieden gearteten, aber stets bedeutenden Leitern an seiner Spitze zu sehen. War es Aretin zunächst um die Repräsentation des Hauses Wittelsbach und die lehrhafte Darstellung eines geschichtlichen Ablaufes gegangen, trat mit Hefner-Alteneck die Absicht in den Vordergrund, durch Anlage von Fachsammlungen den Geschmack und das künstlerische Schaffen der Gegenwart zu beeinflussen. Sein Nachfolger W. H. Riehl hob, ohne die Fachsammlungen aufzulösen, wieder den kulturhistorischen Charakter des Museums hervor und leitete den Neubau an der Prinzregentenstraße und damit die Phase der Entwicklung des Museums ein, die unter den Museumsspezialisten Hugo Graf, Georg Hager, Hans Stegmann, Philipp Maria Halm und Hans Buchheit bis zum zweiten Weltkrieg und der teilweisen Zerstörung der Museumsgebäude reicht. Ein Historismus Lenbachscher Prägung hatte dem Museum in der Neueinrichtung von Rudolf Seitz zwar höchste Popularität verliehen, zugleich aber die Kunstwerke in einzigartiger Weise an einen Zeitgeschmack gebunden und zum Dekorationsobjekt herabgewürdigt. Es war die Aufgabe der folgenden Jahrzehnte, die Folgerung aus der Erkenntnis zu ziehen, daß ein Kunstwerk seine Kräfte am stärksten außerhalb historisierender Einordnung entfaltet, und das Echte vom Nachgeschaffenen klar zu trennen, wenn das Museum nicht selbst zum Denkmal eines Zeitstiles werden sollte. Die Erfüllung solcher Forderung wurde erschwert durch die Eigenart des Seidl'schen Baues, der sich als Schale um einen als feststehend angenommenen Kern legte. Daneben fanden die Sammlungen eine solche Abrundung, daß es möglich wurde, den Beitrag Bayerns zu der gesamten deutschen Kunst in nahezu vollkommener Weise darzustellen. Lücken, die in dem für Bayern so besonders wichtigen 18. Jahrhundert noch blieben, konnten in den letzten Jahren glücklich ausgefüllt werden. Es erscheint sinnlos, auch nur aufzählend darauf hindeuten zu wollen, wie stark die Vorstellung von bayerischer Kunst vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert durch den Besitz des Nationalmuseums geformt wird. Daneben sei an die Spezialabteilungen erinnert, darunter die reichen Sammlungen zur bayerischen Volkskunde, die Porzellansammlung mit dem reichen Bestand an Produktion der Nymphenburger aber auch der Meißner Manufaktur, die Sammlung der Fayencen, die der Stiftung Paul Heilands ihren heutigen Reichtum in der Hauptsache zu verdanken hat, die Uhrensammlung mit dem Nachlaß Bassermann-Jordan und die einzigartige Krippensammlung Schmederer's, die immer ein Symbol des Nationalmuseums bleiben wird.

Als Stätte wissenschaftlicher Forschung hat sich das Nationalmuseum zunächst in der Reihe seiner Kataloge bewährt, die bereits 1877 mit der Veröffentlichung der ornamentalen Holzkulpturen von Hefner-Alteneck beginnt. Als periodisch erschei-

nendes Organ stand seit 1906 das „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst“ zur Verfügung. Unter den Einzelveröffentlichungen, die zwar über den Rahmen der Sammlungen hinausgehen, im Museumsbesitz aber doch ihre Grundlagen fanden, seien nur Ph. M. Halms „Studien zur süddeutschen Plastik“ erwähnt. Dagegen ist es bezeichnend, daß an dem 1902 erschienenen, vom Kgl. Spezial-Kommissär Gabriel von Seidl herausgegebenen Monumentalwerk „Der Neubau des Bayerischen Nationalmuseums in München“ die wissenschaftlichen Mitarbeiter des Museums keinen Anteil hatten.

Noch eine andere wissenschaftliche Leistung ist in ihren Anfängen eng mit dem Nationalmuseum verbunden, das Inventar der „Kunstdenkmale im Königreich Bayern“, das 1892 unter der Oberleitung des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns begonnen wurde. Schon unter Hefner-Alteneck war das Amt des Generalkonservators dem Direktor des Museums übertragen worden, ein Verfahren, das man bis zur Gründung einer eigenen Behörde im Jahre 1908 unter Georg Hager beibehielt. Die Beschreibungen des ersten Inventarbestandes, der den Regierungsbezirk Oberbayern umfaßt, stammen von den Beamten des Museums, Graf, Stegmann, Halm und Hager. – Es ist ein Gebot der Dankbarkeit, an dieser Stelle auch das nicht unerwähnt zu lassen, was eine große Zahl von wissenschaftlichen Volontären an Ausbildung am Nationalmuseum erfahren hat.

Im zweiten Weltkrieg teilte das Museum dank der Maßnahmen H. Buchheits das Schicksal der Sammlungen, die uns heute als noch glimpflich davongekommen erscheinen. So konnte das Museum schon 1945, in einer Zeit, in der solches Bemühen besonders dankbar aufgenommen wurde, durch kleine Ausstellungen alte und neue Freunde um sich scharen.

1947 übernahm Theodor Müller mit ungewöhnlicher, aber nicht unerwarteter Energie die Leitung der weiteren Geschicke des Museums, dem, wie schon einmal 1918, auch die Sammlungen des ehemaligen Bayerischen Armeemuseums unterstellt wurden. Wiederaufbau und Einrichtung des Hauses, die notwendige und glücklich durchgeführte Restaurierung vieler Objekte, eine rege Ausstellungstätigkeit, verbunden mit der Bearbeitung wissenschaftlicher Kataloge, stellten an alle Beteiligten hohe Anforderungen. Die anlässlich des Jubiläums eröffnete Ausstellung „Sakrale Gewänder des Mittelalters“ – ermöglicht durch die seit Kriegsende, insbesondere an den Bamberger Stücken in Zusammenarbeit mit dem Landesamt für Denkmalpflege unter Leitung von Frau Sigrid Müller ausgeführten Wiederherstellungsarbeiten – verkörperte in der Verbindung von Geschichte und Kunst aufs glücklichste die Tradition des Hauses.

Wenn Theodor Müller und seine Mitarbeiter das Fazit ihrer Bemühungen ziehen, können sie sich getrost sagen, daß es ihnen gelungen ist, aus einem Trümmerhaufen wieder ein Museum und ein Institut wissenschaftlicher Forschung zu machen, das nach hundertjähriger Geschichte nichts von seiner Anziehungskraft und Bedeutung verloren hat. Des Dankes und der Glückwünsche aller Freunde des Hauses können sie gewiß sein.

Peter Strieder

ZUR ERNEUERUNG DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS

(Mit 2 Abbildungen)

Bei der Wiedereröffnung eines ersten Bauabschnittes des Bayerischen Nationalmuseums nach dem Krieg habe ich in der „Kunstchronik“ (II. 1949, S. 93) von den Überlegungen und Absichten berichtet, die aus den Bemühungen um die schrittweise Behebung der schweren Kriegsschäden erwuchsen. Zum Jubiläum des hundertjährigen Bestehens des Museums 1955 konnte ein zweiter Abschnitt dieser Arbeiten abgeschlossen werden. Damit ist jetzt wenig mehr als die Hälfte der Museumsanlage für die Öffentlichkeit wieder erschlossen. Im Erdgeschoß konnte jener „Rundgang durch die Jahrhunderte“ wieder vervollständigt werden, der von Anfang an die grundlegend lehrhafte, historische Demonstrationen des Museums gewesen ist. Im Obergeschoß wurden die Fachsammlungen für Porzellan, Fayencen und Glas als Kostprobe der kunstgewerblichen Abteilungen neu eingerichtet, deren Formenlehre der andere Zweck der Museumsgründung war (seit 1925 sich fortsetzend in der „Neuen Sammlung“ bis zur handwerklichen und industriellen Formgebung der Gegenwart). Dazu kommt im Untergeschoß die Neuaufstellung eines ersten Teilbestandes der volkskundlichen Sammlungen. Schließlich sei angemerkt, daß der landeskundliche Charakter des Museums durch die nach dem Krieg vollzogene Übernahme des Erbes des ehemaligen Bayerischen Armeemuseums und durch die Angliederung der Prähistorischen Staatssammlung verstärkt wurde. So entstand in dem organischen Wachstum von hundert Jahren ein vielgesichtiger Komplex und zwar, wie wir glauben, in einer durchaus sinnvollen, elastischen Entwicklung der ursprünglichen ideellen Konzeptionen des königlichen Stifters.

Die primäre Funktion jedes Museums, seine Objekte in gewissenhafter und behutsamer Pflege zu horten und seinen Bestand durch neue Erwerbungen zu mehren, bedarf keiner Erörterung. Wohl aber der Wandel der Gültigkeit in der Öffentlichkeit, zu erweisen vor allem an der Art der Darbietungen der musealen Schausammlungen. Wie verhält sich nun die Erneuerung des Bayerischen Nationalmuseums bzw. (um die unvermeidlichen Kompromisse, die bei der Neueinrichtung vor allem wegen Geldmangel leider dauernd gemacht werden müssen, in Abzug zu bringen) wie verhält sich die Tendenz der von uns getroffenen räumlichen Anordnungen und Aufstellungen zu der Konzeption der Gründungszeit? Die Frage mag als rhetorische Phrase erscheinen. Denn die unübersichtliche Überfülltheit der Räume und ihr pittoreskes Arrangement auf Bildwiedergaben aus dem ersten Gebäude des Museums an der Maximilianstraße, merkwürdigerweise aber fast unterschiedslos auch noch aus der 1900 vollzogenen Einrichtung des Neubaus an der Prinzregentenstraße wirkt völlig theatralisch und dadurch irreführend. Es ist offenkundig, daß wir heute sozusagen die gegenteilige Wirkung anstreben, nämlich eine größtmögliche Durchsichtigkeit und objektbezogene Klarheit. Obwohl dies Ziel eigentlich selbstverständlich erscheint, muß es ausgesprochen werden; denn auch in modernen Museen gibt es leider mitunter wieder eine verführerische Musikalität der Raumwirkung, in der die Objekte zum Dienen – wenn auch nicht mehr nur im dekorativen

Sinn – degradiert werden. Das entscheidende Kriterium müßte m. E. sein, daß jegliche Konzeption der Aufstellung eines Museums ausschließlich aus dem Verständnis für das immanente Maß der Objekte und aus dem Begreifen ihrer ursprünglichen Funktion erwachsen sollte.

Bei der Einrichtung der neuen Räume des Bayerischen Nationalmuseums hoffen wir, daß uns eine solche möglichst objektive Darbietung vor allem in den ersten Räumen der kunstgewerblichen Fachsammlung (Porzellan) gelungen ist. Besonders schwierig ist jegliche museale Aufstellung von monumentalen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts. Hier kommt es darauf an, die wesentlichen ursprünglichen räumlichen Komponenten der Objekte im einzelnen und in der Gesamtheit anklingen zu lassen. Früher kopierte man unbekümmert ein malerisches Milieu als museale Rahmenform. Nachdem im Bayerischen Nationalmuseum Kriegsschäden diesen verlogenen Zauber getilgt haben, bemühten wir uns, bei der Wiederaufstellung der Kunst des 18. Jahrhunderts durch möglichst variable Unterteilungen eines großen Saales jene vielfältigen Tangenten von Objekt und Umgebung errahnen zu lassen und versuchten im gleichen räumlichen Zusammenhang als „Stimmgabel“ die ornamentalen Begleitformen der Rocaillen in Boiserien, Seidenstickereien und Schmiedeeisen objektiv zur Geltung zu bringen.

Nun ist den Museen in der Gegenwart ein „Konkurrent“ erwachsen, dem sie selbst ihre Hilfe leihen, nämlich das Ausstellungswesen. Und die illustrativen Tendenzen vieler dieser Ausstellungen – und durchaus nicht der dümmsten – knüpfen merkwürdigerweise unmittelbar an das Museum des 19. Jahrhunderts an, wie wir es in der praktischen Museumsarbeit längst überwunden zu haben glauben. Da gibt es – abgesehen von den puren Gemäldeausstellungen – Darbietungen, in denen sich Original und Kopie, Modell und Photographie, Sachangaben und proklamatorische Appelle zu einem möglichst suggestiven Milieu verbinden, entworfen in der durchaus rechtschaffenen und doch fatalen Meinung, daß ein Eindruck entstehen solle, wie wenn man in einem gut ausgestatteten Bilderbuch blättert. Noch immer wird diese Erwartung von vielen Seiten auch den Museen entgegengebracht. Ich meine aber, die Museen sollten froh sein, diesen Illusionismus verlassen zu haben. Museen sollten auch nicht in den Wettbewerb mit diesem Ausstellungswesen eintreten und sollten selbst Ausstellungen nur dann veranstalten, wenn außer der Publikumswirkung auch ein Gewinn an Einsicht und Kenntnis, d. h. ein Nutzen für die Forschung errungen werden kann.

Das ganze Bemühen der historischen Museen muß es sein, Werke und Werte, die aus der Vergangenheit überkommen sind, gleich Dokumenten zu erhalten und ihre gegenwärtige Bedeutung möglichst objektiv sichtbar zu machen. Seit die Uferlosigkeit des Historischen allgemein bewußt geworden ist, droht Geschichte zur Anekdote und alte Kunst zum Affekt zu werden. Hier liegt, wie ich glaube, die große Mission der Museen im Sinne des Goetheschen Mouseion für die Gegenwart: daß sie nämlich nicht Attraktionen und Suggestionen zeigen, sondern durch lautere Wahrheit auch dem ungeschichtlich denkenden Menschen Ahnungen von den Ewigkeitswerten

vergangener Epochen vermitteln. Wir wissen, daß alles, was wir im Museum tun können, nur Annäherungen sind. Je weniger aber auf die Dauer Kunstwerke in ihrer ursprünglichen Umgebung vor verändernden Einwirkungen bewahrt werden können, um so verantwortungsvoller wird die Funktion der historischen Museen für die Zukunft. Mag diese Überzeugung in der Erfahrungswelt unseres Jahrhunderts wurzeln, so berührt sie sich doch merkwürdig mit jenen Ideen eines Schelling, die einst Maximilian II. zur Gründung des Bayerischen Nationalmuseums in München bewegt haben.

Theodor Müller

DER TRIUMPH DES MANIERISMUS

(Mit 2 Abbildungen)

Unter diesem Titel hat das Rijksmuseum zu Amsterdam vom 1. Juli bis zum 16. Oktober 1955 eine Ausstellung gezeigt, um den „Stil von Michelangelo bis Greco“ als eine ganz Europa umschließende Einheit zu veranschaulichen. Angeregt und unterstützt wurde diese Ausstellung durch den Straßburger Europarat, aus dessen Initiative auch die Brüsseler Ausstellung „Europäischer Humanismus“ (Dezember 1954 bis Februar 1955) hervorgegangen ist. Weitere Ausstellungen mit den Themen „Europäischer Barock des 17. Jahrhunderts“, „Spätbarock und Rokoko“ u. a. m. sind für die nächsten Jahre in den verschiedenen Ländern des Europarates geplant.

Für Planung und Vorbereitung dieser Manierismus-Ausstellung haben die Kulturbeauftragten beim Europarat und eine Reihe ausländischer Berater ihre Dienste geliehen, die Durchführung der Ausstellung lag jedoch allein beim Stab und Sekretariat des Rijksmuseums, wie aus den Bemerkungen zu ersehen ist, mit denen Jhr. D. C. Roëll, Hoofddirecteur des Rijksmuseums, den Katalog eingeleitet hat.

Der übersichtliche und gut ausgestattete Katalog (244 Seiten und 107 Tafeln) liegt in einer niederländischen und einer verbesserten französischen Ausgabe vor (Preis 3.50 Gulden). Mehr als 30 Seiten sind der Einleitung vorbehalten, deren umfangreichsten Beitrag R. van Luttervelt verfaßt hat: „Das Jahrhundert des Manierismus“; nach einem geschichtlichen Überblick werden die Probleme und Ideale dieser Kunstrichtung, ihre Zentren und ihre Verbreitung beschrieben, knapp und klar. Der Beitrag von B. Molajoli – nur in der französischen Ausgabe des Katalogs enthalten – behandelt den französischen Manierismus und seinen Einfluß auf den Norden; er umschreibt die beiden Perioden des italienischen Manierismus, die „manière bizarre“ der Frühzeit, wirksam besonders in der Toskana und Emilia, und die nach der Jahrhundertmitte zumeist in Rom geübte „grande manière“. Der Einfluß auf den Norden wird durch Hinweise auf die italienischen Voraussetzungen der Kunst Sprangers und des Hans von Aachen angedeutet. Ch. Sterling steuerte einen Aufsatz über die Schule von Fontainebleau bei, um ihre Bedeutung für den Norden und die französische Kunst des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen, weil diese Kunstwelt nur noch in Zeichnungen und wenigen Resten überliefert ist. J. Adhémar behandelt die Bedeutung der Graphik für die Verbreitung manieristischer Formen und deutet damit auf einen Wesenszug des Manierismus, dessen Erforschung erst in den Anfängen steckt.

Die Geschichte der Plastik nach 1550 behandelt H. R. Weihrauch, wobei eine Berichtigung erlaubt sei: C. Floris' persönliche Anwesenheit in Schleswig und Königsberg ist nicht bezeugt, sein Name ist für beide Grabanlagen nicht einmal urkundlich belegt. B. Thomas weist in einem abschließenden Aufsatz auf die Rolle der manieristischen Kleinkunst hin, die der „großen Kunst“ durchaus gleichwertig ist.

Der Katalog umfaßt mehr als 500 Nummern, die aus über 150 Kirchen, öffentlichen und privaten Sammlungen, dem Kunsthandel Europas und der Vereinigten Staaten für diese Ausstellung entliehen wurden. Jeweils mehr als 100 Nummern des Kataloges entfallen auf Gemälde, Handzeichnungen und einige Druckgraphik, Plastik großen und kleinen Formates und schließlich auf Arbeiten der Edelschmiede und verwandter Künste. Möbel und Bildwebereien, Waffen und Keramik sind mit Einzelstücken vertreten. Die sachlichen Angaben zu den einzelnen Werken werden sehr bereichert durch kunstgeschichtliche Hinweise, die neuere Forschungsergebnisse vermitteln. Das Künstlerverzeichnis enthält 209 Namen, darunter 35 Deutsche, – fast ausschließlich Goldschmiede und Plastiker der Zeit um 1600.

Die Darbietung der einzelnen Kunstwerke, ihre Zusammenordnung in 9 Sälen, zu denen noch die Schatzkammer und eine Abteilung Handzeichnungen kommen, ist recht glücklich, denn sie beläßt bei guter Beleuchtung (zumeist Oberlicht) und unaufdringlicher Beschriftung jedem Werk seinen Eigenwert und gliedert ihre Vielzahl – auch für den Laien, der ebenfalls angesprochen werden sollte –, den Komplex Manierismus, nach Kunstgattungen und nach dem Anteil der europäischen Nationen gewissermaßen in Kapitel, etwa „Frühe italienische Manieristen“, „Autochthone französische Manieristen“, „Der Anteil der südlichen und nördlichen Niederlande“, dem sinngemäß auch englische und deutsche Leistungen eingefügt wurden.

Hinter dieser Anordnung der Ausstellung und der Bearbeitung des Kataloges (Redaktion R. van Luttervelt) steht eine erstaunliche wissenschaftliche und organisatorische Leistung, besonders wenn man bedenkt, wie oft wohl die Veranstalter auf wesentliche Werke infolge der Ausstellungsmüdigkeit der Leihgeber verzichten mußten. Viele Künstler sind nur mit einem einzelnen Werk in der Ausstellung vertreten, doch bietet sich dem Besucher ein überzeugend einheitlicher Eindruck, trotz der beträchtlichen Verschiedenheit der einzelnen Ausstellungsstücke, auch in der künstlerischen Qualität. Das reiche Netz europäischer Kunstbeziehungen des 16. Jahrhunderts wird anschaulich, wie der Anteil der Nationen; so tritt z. B. der kunstgewerblich-schmückende Zug im französischen Manierismus durch Zusammenordnung von Möbeln mit kleinformatiger Plastik und Emailarbeiten eindringlich hervor, wenn man den Saal verlassen hat, in dem Werke der in Frankreich tätigen Italiener und ihrer französischen Zeitgenossen (Primaticcio, dell'Abbate, die beiden Cousin und der neuerarbeitete anonyme „Flora-Meister“) hängen. Greco wird veranschaulicht mit selten gezeigten Werken aus europäischem und amerikanischem Besitz, und seine künstlerischen Voraussetzungen werden durch Werke von Schiavone, Tintoretto und Bassano belegt. Oder im Mittelsaal der Ausstellung bezeugt die Zusammenstellung von Freiplastiken des Adrian de Vries und des Giovanni da Bologna

mit älteren Gobelins, daß Manierismus mehr ist als kleinliche Zierkunst: hier ist die Größe des Manierismus deutlich geworden, wie sie sich in Fresken, Parkanlagen und im architektonischen Bereich offenbart, barocke Möglichkeiten andeutend.

Sehr aufschlußreich ist die Zusammenstellung der Handzeichnungen in Amsterdam: besonders die Königlichen Sammlungen in Windsor, die Kabinette in Amsterdam und Haarlem (Teyler-Stiftung) sowie Prof. van Regteren Altena haben bedeutende Blätter hergeliehen, sodaß unter vielen Einzelblättern Michelangelo, Parmigianino und Primaticcio, Callot und Bellange jeweils mit mehreren Blättern sehr schön vertreten sind.

Dankenswert und erfreulich ist es, daß für diese Ausstellung manch schwer erreichbares Werk zur Verfügung gestellt worden ist, unter den Gemälden das kürzlich aufgetauchte Doppelbildnis des Crispin van den Broeck (1525 – 1591?, *Abb. 1*), Heemskerks Venus von 1545, Pontormos Lautenspieler, eine frühe Landschaft des Pozzo-serrato, Ölbilder aus der Hand des Primaticcio (oder seiner nächsten Mitarbeiter?), – um nur einige zu nennen. Tibaldi, Parmigianino, dell'Abbate und Bunel wurden nochmals vorgeführt mit Werken aus der Fontainebleau-Ausstellung in Neapel von 1952, deren Vorarbeit diese Ausstellung Vieles verdankt. Auch bei den Plastiken gab es wichtige, bisher weniger bekannte Werke, z. B. Figuren vom zerstörten Lettner des J. Dubroeuq in Mons (1540er Jahre), Colijn de Noles Tugenden vom Kampener Rathauskamin (1545), Pylons Schmerzensmutter, G. v. d. Scharchts Merkur (ursprünglich vielleicht bei Tycho Brahe in Uraniborg) und nicht zuletzt Arbeiten von A. de Vries aus Drottningholm.

Es möge nicht undankbar erscheinen, wenn gesagt wird, was die Amsterdamer Ausstellung nicht enthielt und bei welchen Gebieten vielleicht eine gewisse Beschränkung ratsam gewesen wäre. Die Raffael-Schule war kaum vertreten; von Vasari hätte man gerne ein größeres Werk gesehen, und Corn. Floris wird nur im Katalogtext erwähnt. Ein Hinweis auf die im Manierismus neu hervortretende Form, Bedeutung und Verbreitung der Ornamentik, insbesondere der Groteske, wäre wohl ratsam gewesen. Palissy, als Künstlerpersönlichkeit für das 16. Jahrhundert so bezeichnend, erschien mit einem Werk nicht ausreichend berücksichtigt. Dagegen wurde u. E. die neben und nach der Schule von Fontainebleau aufwachsende französische Malerei allzu breit dargestellt – so dankbar auch anerkannt wird, daß die französischen Forscher ihre Arbeitsergebnisse dieser Ausstellung eingegliedert und damit auf eine eigene Fontainebleau-Ausstellung verzichtet haben. Der späte Cranach und Gossaert, Clouet und Holbein waren zwar auf der Brüsseler Humanismus-Ausstellung vertreten, wir glauben aber, daß ihre Aufnahme auch in die Amsterdamer Ausstellung gerechtfertigt gewesen wäre.

Sicherlich lag es aber in der Absicht der Ausstellungsleitung, neben der triumphierenden Macht des Manierismus auch die Problematik dieses Stilbegriffes aufzuzeigen: umgreift die Bezeichnung „Manierismus“ wirklich die gesamte Kunst des ersten neuzeitlichen Jahrhunderts? Umschreibt der in Amsterdam veranschaulichte Begriff Manierismus nicht nur eine Komponente der Kunst des 16. Jahrhunderts?

Oft wird der Manierismus als antiklassisch und anaturalistisch bezeichnet, – in der Amsterdamer Ausstellung hängt aber mit Recht C. Ketels großes Gruppenbildnis von 1588 und die etwa gleichzeitige Zeichnung dieses Meisters „Der Tugendspiegel“ (Abb. 4, Stichvorlage, vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. Bd. 44, 1923). Eine ähnliche Zweigeleisigkeit des künstlerischen Schaffens gehört zum Wesen Heemskerks und Ligozzis, Aertsens und Palissys; das Kompositionsprinzip des Groteskenornaments läßt sich ähnlich erklären. Der Schaffensprozess manieristischer Künstler ließe sich häufig charakterisieren als ein Widerstreit künstlerischer Individualität mit der dogmatisch-lehrhaften Vorstellung von „ars“ und „natura“. Ob man nicht den Stilbegriff des Manierismus komplexer fassen sollte im Sinne eines Stiles innerer Polarität, der sich „naturalistisch“ und ebenso „klassizistisch“ geben kann? Dazu fehlen sicherlich noch manche Arbeiten zur Künstlergeschichte, über die Künstlerpersönlichkeit des 16. Jahrhunderts überhaupt, dieses wesentliche Phänomen der beginnenden Neuzeit, – ihre bewußte Eigenständigkeit bei veränderter soziologischer Stellung, ihre neue Einstellung zu den politisch-religiösen und wissenschaftlichen Umwälzungen und den daraus neu erwachsenden Aufgaben. Im eigentlich kunstgeschichtlichen Sinne lassen sich dann vielleicht die verschiedenen Stilmerkmale manieristischer Kunst umfassender bezeichnen, etwa als Verselbständigung von Farbe und Linie und die daraus neu und vom Bildgegenstand losgelöst sich konstituierende Bilderscheinung, sowie als Herausbildung neuer Bildgattungen.

Wolfgang J. Müller

LOTHAR FRANZ VON SCHÖNBORN (1655 – 1729)

Zur Gedächtnisausstellung in Bamberg

Man schelte nicht auf die so tief verwurzelte Sitte von Jubiläumsausstellungen, hat sie doch heuer dem Freund barocker Kultur einen vollkommenen Genuß gewährt. Zu ihrem 300. Geburtstag wurden dem „Türkenlouis“ in Karlsruhe und Kurfürst Lothar Franz von Schönborn in Bamberg je eine Gedenkausstellung gewidmet, die einander überschneidend und ergänzend Wille und Leistung jener Epoche in der Persönlichkeit ihrer markantesten Vertreter vielfältig aufleuchten ließen.

War es dort der Türkensieger mit reicher Beute, aber auch der Reichsfürst mit Bauten in Böhmen und Baden wie dem imponierenden Kunstbesitz seiner Gattin (siehe Kunstchronik VIII, Heft 9), so hier der großartigste jenes kunstsinnigen Geschlechtes der Schönborn, als Kirchenfürst und kaiserlicher Berater wie als Landesherr und Sammler gleich hervorragend.

Es muß zum Lobe beider Ausstellungen betont werden, daß ein von weit zusammengebrachtes und durch Akten verankertes Kunstgut – je in einem sorgfältigen Katalog greifbar – auch in einer künstlerisch ansprechenden Form dargeboten wurde.

In den Schauräumen der Bamberger Residenz wurde einem der Jubilar unmittelbar gegenwärtig, waren es doch die Säle und Gänge, die er vor rund zweieinhalb Jahr-

hundertn erbaut hatte und von denen einige, wie der Gartensalon mit seinen türkischen Stuckintarsien von Tischstilleben und asiatisch anmutenden Fabelvögeln nach langer Übertünchung neu erstanden waren. Mit den prächtigen Möbeln aus Pommersfelden traf man die Atmosphäre von damals vollkommen.

Will man den künstlerischen Impetus dieses Fürstbischofs erkennen, den Grad seiner Aktivität im Sammeln und Kunstgenuß, so kann uns jener herrliche Schreibschrank mit üppiger Boullearbeit in graviertem Messing mit Schildpattfüllung und Nußholz mit Elfenbeindekor, eingelassenen Silberreliefs des Augsburger Thelot und Elfenbeinschnitzereien im Stile Elhafens, sowie der Buß'schen Miniaturapotheose des Bestellers trefflich unterrichten. Allerdings – und dafür sind wir dem Zusammenarbeiten des Ausstellungsstabes dankbar – weil die Gedanken des Kurfürsten über dieses Möbel in einem Brief von 1742 an seinen Neffen Friedrich-Karl anlässlich des Todes von Pfitzner, seinem genialen Verfertiger, zur Hand sind.

„... Es ist schadt vor ihn, weiln es ihm weder an concepten undt einfäll, weder an der kunst, guethen willen undt geschwindigkeit gefehlet hatt und darbei in dem preis sehr raisonnable gewesen ist. Er hatt zuletzt ein schreibtisch vor mich under die handt genommen, welcher gewiß was extra worden wäre, indem theils mein 3 helffenbeinerne bekande uhnvergleichliche basse relievi, theils zwei silberne ebendergleichen undt die in der kunst den anderen nichts nachgeben und sodann zur portiere ein überaus schönes stück von dem Byss, welches die architektur, die skulptur undt die mahlerei, worin mein contrefait in klein von dem Stampart zugleich mit presentirt würdt, nebenst seiner arbeith mit helffenbein eingelegt, kommen wären.“

Die schwerblütige Fülle jenes Schreibschrankes, durch die reich spielende Ornamentik aufgelockert und verfeinert – 1725 von Matouche vollendet – scheint im Wesen und Format dem Besteller gemäß, dessen unmittelbaren Eingriff und damit den Grad seiner Anteilnahme jene Reliefs und Miniatur bezeugen. Den gleichen Grad eines schwerflüssigen, geistvollen Prunkes atmen die goldemaillierten Gefäße und ausgewählten Kostbarkeiten aus Glas, Porzellan und seltsamen Stoffen, vor allem auch die Galerie, eine der umfangreichsten ihrer Zeit.

Mittelbarer nur als durch jene im Original vorhandenen Werke läßt sich die kurfürstliche Bauleistung ausstellungsgemäß begreifen. Zwar sorgt eine Fülle von gedruckten und geschriebenen Dokumenten, Bildern und Plänen, Zeichnungen und Stichen dafür, daß uns die Bauvorhaben in Bamberg, Seehof, Gaibach, Pommersfelden, Favorite und Würzburg nahekommen, aber auch die Kirchen, wie Walldürn, und Amtshäuser nicht vergessen werden, wobei den Bauideen des Kurfürsten selbst, vorab seinem Einfall des grandiosen Pommersfeldener Treppenhauses ihr Recht wird.

Den augenwirksamen Mittelpunkt der Ausstellung bildet jedoch ein Abriß seiner Galerie und Büchersammlung. Bei jener beruht die Wirkung trotz einzelner Perlen der Renaissance und des 17. Jahrhunderts – der heute in Amsterdam beheimatete Rembrandt wurde nicht vergessen – auf zeitgenössischen Bildern insbesondere italienischer Herkunft. Das bedeutet, daß Lothar Franz den Stichen des „Malerei-

wurms" im letzten Abschnitt seines Lebens mit weiser Beschränkung auf die zeitgenössischen Bilder nachgegeben hat, wobei er mit geringen Geldern eine größere Wirkung erzielen, und, was für diesen vitalen Mann von keineswegs nebensächlicher Bedeutung war, in unmittelbarem Kontakt mit dem Künstler, d. h. für ihn im Planen und Wünschen mittätig, sein konnte. Die Auswahl aus seiner 10 000 Bände umfassenden Bibliothek reicht in beachtlicher Spannweite vom 6. Jahrhundert bis in seine Zeit.

Zwar dürfen wir nicht den persönlichen Bildungsfaktor übersehen, dem vornehmlich die zeitgenössischen Anschaffungen dienten, wobei theologische, juristische, historische Bereiche den Vorrang hatten. Bei den künstlerisch anspruchsvolleren Werken darf man auch nicht außer acht lassen, daß manche früheren Schätze, angefangen von den Papyri des 6. Jahrh., „der auf Rinten geschriebenen Antiquität“, dem hohen geistlichen Fürsten aus Domkapiteln, Klöstern und Stiften verehrt wurden. Doch ist in jedem Falle ihre Auswahl bedeutsam, man denke an das Evangelistar des 10. Jahrh. aus St. Emmeram in Regensburg. Dagegen hat er die Prachthandschriften aus burgundischem Fürstenbesitz bezeichnenderweise auf dem Markte erworben.

Das Geheimnis von Leistung und Wirkung Lothar Franz von Schönborns beruht, so möchte der aufmerksame Betrachter folgern, nicht zuletzt in seiner gediegenen wissenschaftlichen und praktischen Ausbildung auf der Universität Wien, auf Reisen sowie in mehrjähriger Verwaltungsarbeit, die den späteren Regenten zur Entfaltung seiner Persönlichkeit, den Kunstfreund und Genießer zur Schaffung eines Lebenswerkes auf solch breiter Basis und von solcher die Zeitkultur spiegelnden Geschlossenheit befähigen.

Heinrich Kohlhaussen

VI. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR FRÜHMITTELALTERFORSCHUNG

Gelehrte aus Österreich, Italien und der Schweiz, die an der abendländischen Frühmittelalterforschung besonders interessiert sind, treffen sich seit 1949 regelmäßig zu Arbeitstagen. Diese Kongresse sollen einerseits Gelegenheit zur Darlegung und Diskussion neu gewonnener Forschungsergebnisse bieten, andererseits die persönliche Fühlungnahme über die nationalen Grenzpfähle und über die Enge des Spezialfachs hinaus erleichtern; sie werden ferner so gelegt, daß die Teilnehmer durch Besichtigungen und größere Exkursionen mit einem bestimmten frühmittelalterlichen Kulturlandschaft oder mit einem festumrissenen Aufgabenbereich aus persönlicher Kenntnis der Probleme heraus vertraut werden können. In diesem Sinne wurden nacheinander Tagungen in Österreich, Oberitalien, der Schweiz sowie – nach Erweiterung des ursprünglich auf den alpinen Raum begrenzten Kreises durch Beizug von Gelehrten aus Frankreich, Deutschland und Spanien – Frankreich und Spanien durchgeführt, die meisten in der Form von Wanderkongressen. Die jüngste dieser Tagungen fand im Frühherbst vergangenen Jahres in Deutschland statt, und sie führte die Teilnehmer durch das Rheinland, Westfalen, Teile Niedersachsens und – in zweitägigem Abstecher – auch zu den wichtigsten frühmittelalterlichen Denk-



Abb. 1 Crispin van den Broeck Doppelbildnis, Englischer Privatbesitz



*Abb. 2 München, Bayerisches Nationalmuseum. Blick in die Ausstellung
„Sakrale Gewänder des Mittelalters“*



*Abb. 3 München, Bayerisches Nationalmuseum.
Blick in die neu eröffneten Räume*



*Abb. 4 Cornelis Ketel: Der Tugendspiegel.
Amsterdam, Rijksprentenkabinett*

mälern der Niederlande. Der Kongreß wurde von Friedrich Gerke (Mainz) geleitet, dem zur Vorbereitung und Durchführung in den einzelnen Ländern eine Gruppe von Kollegen, Helfern und Assistenten zur Seite stand. Ihnen allen gebührt hohe Anerkennung für die vortreffliche Organisation und die störungsfreie Abwicklung des umfangreichen und komplizierten Programms.

Die Tagung begann mit einer Besichtigung Kölns, sinngemäß angesichts des Dionysosmosaiks, das für die Teilnehmer den Auftakt zum Erlebnis eines einzigartigen kulturellen Kontinuums über zwei Jahrtausende hin bedeutete. Die Grabungen unter St. Severin und dem Dom, durch die Ausgräber (Fremersdorf und Doppelfeld) kommentiert, führten mitten in vieldiskutierte Fragen – Richtungswechsel im Kirchenbau, Lage des Kultzentrums, aber auch die Präsentation einer Ausgrabung, für die im Coemeterium von St. Severin neue Möglichkeiten erprobt wurden. Ein Rundgang durch die spätantiken und frühmittelalterlichen Kirchen Kölns (St. Gereon, St. Pantaleon, St. Maria im Kapitol) machte zugleich mit den Schwierigkeiten des Wiederaufbaus und mit der Problematik der Denkmalpflege vertraut, die an diesen weitgehend zerstörten Objekten in jedem einzelnen Fall den Entscheid über das Ausmaß stilgerechter Wiederherstellung und den Anteil neuzeitlicher Gestaltung fällen muß. Der Einblick in die Ruinen, die teilweise großartige, völlig neue und überraschende Gelegenheiten zur Wiederherstellung frühmittelalterlicher Raumkonzeptionen eröffnen, vermittelte unvergeßliche Eindrücke. Der zweite Tag brachte die ersten Vorträge und Forschungsberichte, worunter die einführenden Referate von Hermann Aubin (Die geschichtlichen Grundlagen des Frühmittelalters zwischen Maas und Harz), Franz Dölger (Die Ottonenkaiser und Byzanz) und Albert Boeckler (Die Kunst der ottonischen Renaissance unter besonderer Berücksichtigung der Beziehung zu Byzanz) besonders genannt seien. Der Besuch des Bonner Landesmuseums und der Ausstellung völkerwanderungszeitlicher Kunst (Sammlung Diergardt) im Kunsthaus Lempertz in Köln rundete die theoretischen Darlegungen nach der dinglichen Seite ab.

Die Fahrt nach Werden und Essen stellte am dritten Tag die Westwerkfrage zur Diskussion; der Besuch von Corvey, St. Patroklus in Soest, Maastricht und Susteren ermöglichte im weiteren Verlauf der Tagung eine Fortsetzung der Aussprache zwischen den Vertretern der Westchor-These, wie sie Ernst Gall zuletzt im Jahrbuch des röm.-german. Zentralmuseums Mainz (1. Jg. 1953 S. 245 – 252) zusammenfaßte, und den Anhängern der Definition der Westwerke als Hofkirchen mit Kaiserloge, die beim Kongreß selbst in Mgr. Alois Fuchs die gewichtigste Autorität und – unter der jüngeren Generation – in Hans Thümmeler einen weiteren temperamentvollen Anwalt fanden. Es war für viele Teilnehmer neu, daß noch vor dem zweiten Weltkrieg französische und schweizerische Gelehrte auf dem gleichen Gebiet zu einleuchtenden Resultaten gekommen waren. Die Erklärung des mächtigen Zentralwestwerks von Corvey als sekundäres Kultzentrum in Verbindung mit einem selbständigen (gegebenenfalls durch eine wichtige Reliquienerwerbung veranlaßten) Patrozinium scheint durch westfränkische Parallelen (so St. Philibert in Tournus und der Salvator-kult in Centula) eine Stütze zu erhalten. Die gelegentliche Verwendung als Pfalzka-

pelle, wofür eine Reihe guter Gründe sprechen, würde dadurch keineswegs ausgeschlossen.

Die Kirchenschätze von Werden, Essen und Hildesheim gaben Hermann Schnitzler Gelegenheit, unter Beizug eines umfassenden Vergleichsmaterials eine Fülle neuer Einzelbeobachtungen zu bestechenden Synthesen zu ordnen und die Ergebnisse erstmals der Kritik der internationalen Fachwelt zu unterstellen.

Der vierte Tag wurde in Detmold begonnen und durch eine vorzügliche Übersicht Hans Thümmers über die karolingischen und ottonischen Bauten Westfalens eingeleitet, die furchtbaren Zerstörungen des zweiten Weltkriegs und namentlich die zielbewußte Verbindung des Wiederaufbaus und der Restaurierung der vernichteten Kirchen mit einer sorgfältigen Boden- und Bauforschung durch den Leiter der westfälischen Denkmalpflege, Theodor Rensing, und seine Mitarbeiter haben der Frühmittelalterforschung im vollen Sinn des Wortes eine neue Provinz erschlossen. Der Besuch von Corvey wartete mit einer Überraschung auf, den in den Obergeschossen des Westwerks neu entdeckten dekorativen Malereien, zu denen sich noch einige interessante Fragmente von Sinopien gesellen. Der gesamte Bestand wurde aus der Mitte des Kongresses heraus als spätkarolingisch bestätigt, die Verwandtschaft mit der Buchmalerei von Corbie in Farbe und Ornament betont. Die geringen Reste frühmittelalterlicher Wandmalerei in Westdeutschland – tags zuvor hatte der Kongreß auch die Freskenfragmente von St. Luzius in Werden besichtigt, die an Kölnisches anzuschließen scheinen – erfahren dadurch eine willkommene Bereicherung. Paderborn bot mit seinen drei in frühmittelalterliche Zeit zurückführenden kirchlichen Bauten, dem Dom, der Bartholomäuskapelle und der Abdinghofkirche, mehr noch aber mit den im Gang befindlichen Grabungen nördlich und nordöstlich des Doms (Leitung: Friedrich Esterhues) Stoff zu lebhaften Diskussionen; die beiden Tragaltäre Rogers waren zur Besichtigung eigens in die Bartholomäuskapelle verbracht worden. Der Besuch der Externsteine und die Kontroversen um ihre Deutung warfen erneut einen Erisapfel unter die Kongreßteilnehmer.

Dem Besuch von Hildesheim war eine eigene Tagesexkursion eingeräumt: Dom und Domgrabung (Leitung: Joseph Bohland) und der wiederhergestellte Bau von St. Michael waren Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen Architekturhistorikern, mittelalterlichen Archäologen und Denkmalpflegern. Die Probleme, die zur Sprache gebracht wurden, sowie die teilweise geäußerten Bedenken gaben den ersten Anstoß zu der im März dieses Jahres vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München durchgeführten Arbeitstagung „Zur Methodik und Auswertung von Grabungen im Bereich der Baukunst des Mittelalters“ (vgl. Kunstchronik 1955, H. 5). Die Soester Kunstdenkmäler, die auf der Rückfahrt ins Rheinland besichtigt wurden, weiteten das Programm für einmal bis ins Hoch- und Spätmittelalter aus; standen einerseits wieder vor allem die denkmalpflegerischen Fragen, die durch die Behebung der Kriegsschäden aufgeworfen wurden, im Zentrum der Gespräche, so boten auf der anderen Seite die Denkmäler – Dom, Wiesen- und Hohnekirche – aufschlußreiche Einblicke in die konservative Grundhaltung der westfälischen Baukunst, dank

welcher einzelne Züge frühmittelalterlichen Bauens in Westfalen noch im 13. Jahrhundert weiterlebten.

Aachen konnte guten Gewissens als Endziel und Krönung des Kongresses angesprochen werden. Die Besichtigung des Münsters schärfte den Blick für die Besonderheit karolingischer Baukultur an einem Beispiel von höchster Qualität, der Domschatz und die außerordentliche Gewebesammlung erlaubten in Verbindung mit den zuvor besichtigten Kirchenschätzen die gedankliche Rekonstruktion einer einzigartigen Blüte von Kunst und Kunsthandwerk in ihrer spätantiken Verwurzelung und ihren Beziehungen zu Byzanz und zum Nahen Osten.

Es war ein glücklicher Gedanke, in einer zweitägigen Exkursion anschließend noch die wesentlichsten römischen und frühmittelalterlichen Denkmäler Hollands zu besuchen. Die römische Villa in Heerlen, aus Anlaß des Kongresses eigens für kurze Zeit aus dem Sand herausgeholt und den Teilnehmern vorbildlich präsentiert, die Servatius- und die Liebfrauenkirche in Maastricht mit ihren bedeutenden Schatzkammern und den bei den jüngsten Grabungen gemachten Funden vermittelten willkommene Einblicke in den Anteil der Niederlande am Aufbau des frühmittelalterlichen Abendlandes. Ein Festvortrag von Theodor Schieffer über die historische Sendung des Winfrid-Bonifatius stellte das Gesehene in die richtigen geistesgeschichtlichen Zusammenhänge. Susteren, einstige Stifts- und heute Pfarrkirche, bereicherte die Reihe der im Rheinland und in Westfalen gesehenen Westwerke um ein weiteres, relativ spätes Beispiel, das gegenüber den Vollwestwerken mit Umgang und Emporen bereits eine entschiedene Rückbildung zeigt; die aus dem ehemaligen Stiftungsschatz erhaltenen Stücke, sechzehn getriebene Silberreliefs und ein in den Umkreis der lothringischen Buchmalerei gehörendes Evangeliar, beides relativ wenig bekannte Werke des 11. Jahrhunderts, stießen verständlicher Weise auf besonderes Interesse. Die ehemalige Zisterzienserinnenkirche von Roermond, durch eine unglückliche Renovation des 19. Jahrhunderts leider in der Substanz berührt, war namentlich in ihrem immer noch imposanten Westbau ein weiteres Beispiel für das Überleben frühmittelalterlicher Bagedanken bis an die Schwelle der Gotik. Neben dem Rijksmuseum kam mit seinen stattlichen provinzialrömischen Sammlungen war selbstverständlich die Pfalzkapelle auf dem Valkhof bevorzugtes Ziel beim Besuch von Nijmegen: eine im Lauf der Jahrhunderte freilich beträchtlichen Eingriffen unterworfenen Reduktion der Aachener Pfalzkapelle, wie wir solche jetzt namentlich dank den belgischen Forschungen aus den Niederlanden in wachsender Zahl kennen. Die Ausgrabungen im nahen Elst (Leitung: P. Glazema) als Finale verblüfften mit einer für die Niederlande singulären Kontinuität über zwei Jahrtausende: sie förderten unter einer kriegszerstörten gotischen Kirche eine romanische Anlage mit Ausenkrypta, eine frühmittelalterliche Kirche und endlich zwei aufeinanderfolgende gallorömische Tempel zutage.

Sämtliche besuchten Denkmäler wurden auch in Holland von kompetenten Fachleuten erläutert, in der Regel von den verantwortlichen Ausgräbern und Restauratoren persönlich. Zu diesen sorgfältigen Referaten vor dem Objekt traten die Vor-

träge der Arbeitssitzungen, die mit einiger Schwierigkeit in Königswinter, Bad Meinberg, Hildesheim, Düsseldorf, Aachen und Nijmegen untergebracht wurden; es handelte sich mehrenteils um Kurzreferate, die der Wissenschaft im Rahmen der „Mainzer Forschungen zur Kunstgeschichte und christl. Archäologie“ zugänglich gemacht werden sollen. Sie umgriffen grundsätzlich das Gesamtgebiet der Frühmittelalterforschung. Etliche davon standen jedoch mit dem leitenden Thema des Kongresses, der ottonischen Kunst in ihren Voraussetzungen und ihren regionalen Differenzierungen, direkt in Verbindung.

Alfred A. Schmid

REZENSIONEN

ROBERT OERTEL, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*. (= Urbanbücher). Stuttgart, W. Kohlhammer 1953. 247 S., 56 Taf. DM 4.80.

Die im folgenden besprochene, soviel ich weiß jüngste Arbeit zum Thema, erschien in der Reihe der „Urban-Bücher“. Als „wissenschaftliche Taschenbücher“ charakterisiert – was in diesem Falle vor allem auch „preiswert“ bedeutet – sind diese Bändchen für gebildete, aber fachlich nicht vorbereitete Leser bestimmt, die nicht in der Lage sind, die meist erheblichen Beträge aufzuwenden, die leider heute für Kunstbücher unvermeidlich zu sein scheinen. Andererseits sind die relativ ausführlichen Texte der „Urban-Bücher“ qualifizierten Spezialisten anvertraut, sodaß jede Neuerscheinung auch für den engeren Fachkreis einen Gewinn bedeutet. Und in diesem Falle ist der Autor mehr als ein Spezialist! Der handliche Band enthält 205 enggedruckte Seiten Text, dazu 30 dicht gefüllte Anmerkungsseiten nebst Künstler- und Ortsverzeichnis, aber nur 56 Tafeln als bildliche Ausstattung. Und während sonst immer oberflächlicher gearbeitete, popularisierende Überblicke, als Kommentar zu immer umfangreicheren und anspruchsvolleren Bilderteilen, um sich greifen, leidet Oertels Buch, wenn man überhaupt von einem Mangel sprechen will, an dem entgegengesetzten Ubelstand. Doch trösten wir uns damit, daß wir dadurch vor Farbtafeln – diesem so unerfreulichen, aber heute offenbar unvermeidlichen Tribut der Verleger an den Zeitgeschmack – bewahrt bleiben, die bis auf seltene Ausnahmen doch nur verfälschend wirken.

Nach einem kurzen Vorwort, das der Vorgeschichte der Forschung über die behandelte Epoche gewidmet ist, stellt Oertel die Frage: „Wo liegen die Anfänge der italienischen Malerei?“ Damit ist das Stichwort gegeben für einige allgemeinere Gedanken über die Grundzüge der Kultur des mittelalterlichen Italien. Oertel zögert nicht auf jene Frage zu antworten, daß die Zeit um 1300 die entscheidende sei, und zwar durch das Auftreten und die Persönlichkeit Giotto's. Dieser habe für die Malerei dieselbe Bedeutung wie Dante für die Sprache und die Dichtung. Aber diese sehr allgemeine Feststellung schränkt er sofort ein durch die Betrachtung der verschiedenen Elemente in der Kultur des Mittelalters in Italien. Giotto's Stil sei nicht allein „der erste entscheidende Schritt auf dem Wege zur Renaissance, sondern auch die Krönung und Zusammenfassung von weit in die Vergangenheit zurückreichenden Entwicklungslinien“ (S. 12 ff.). Oertel erachtet das Fortleben der klas-

sischen Tradition als ein wesentliches, jedoch mehr in lokalen Formen weiterwirkendes Element, das von der giottesken Kunst zusammen mit den gotischen und den byzantinischen Strömungen aufgegriffen und verschmolzen wurde. Im Hinblick auf das gesteckte Ziel schiebt Oertel in seine Darstellung einen Überblick über die bedeutendsten Zeugnisse der frühchristlichen und frühmittelalterlichen Malerei Italiens ein, wobei er nicht nur der in Rom befindlichen Denkmäler gedenkt, sondern auch der Freskenzyklen von Santa Maria in Castelseprio und San Vincenzo al Volturno, deren Bedeutung er besonders unterstreicht.

Sodann gibt der Verfasser einen Überblick über die in den folgenden Jahrhunderten geschaffenen Hauptwerke und behandelt besonders eingehend die toskanische Tafelmalerei, um schließlich mit zwei Kapiteln, die „Florenz und Siena im Duecento“ und „Assisi und Rom“ gewidmet sind, an den Kernpunkt seines Themas heranzugehen. Auf dem Weg über eine kleine Schar gut charakterisierter Persönlichkeiten, von denen der größere Teil schon in der alten Historiographie seinen Platz hatte (Coppo, Guido, Cimabue, Cavallini, der junge Duccio), werden wir zu den Anfängen Giotto geführt und werden dann Schritt für Schritt Zeugen seines Aufstieges und seiner Auswirkung auf den Kreis der Schüler. Eine entsprechende Behandlung erfahren auch die großen Persönlichkeiten der sienesischen Malerei und die von ihnen ausgehenden Meister der zweiten Jahrhunderthälfte (bis zu Taddeo di Bartolo). Anschließend wendet sich Oertel Orcagna und seinem Kreis und damit wieder Florenz zu und verfolgt auch dort die Entwicklung des ausgehenden Trecento (bis zu Starnina). An der Spitze der außertoskanischen Schulen erscheint die neapolitanische, offenbar aus der Absicht heraus, nach einem Überblick über die verschiedenen regionalen Ausdrucksformen des trecentistischen Stils schließlich auf die Kunst des Veneto hinzuführen. Genau genommen auf Padua, wo der „Kolorist“ Altichiero „die Bildwelt Giotto verwandelt und interpretiert“ (S. 205) – begabt mit derselben Empfänglichkeit für fremde Eindrücke, wie sie die venezianischen Meister der Frührenaissance bei der Ausdeutung der aus Florenz übernommenen Raumdarstellung zeigen.

Die sehr eingehende Darstellung unterrichtet den Leser nicht nur über die Grundzüge der Entwicklung, sondern auch über einzelne Spezialprobleme. Beständig sind den kritischen Ausführungen eine Fülle von Informationen und Beobachtungen zur Seite gestellt, die bald ikonographische Fragen, bald solche des Erhaltungszustandes oder der Technik usw. betreffen. Oftmals beruhen sie auf Oertels eigenen Forschungen, immer aber sind sie von ihm selbst nachgeprüft. Derartige Abschnitte sind etwa die Ausführungen über den Triumph des Todes oder über die Freskomalerei. Die Aufzählung aller dieser Stellen wäre zu lang und würde wenig besagen. Hervorzuheben bleibt die Vollständigkeit der bibliographischen Nachweise, die bis zu den neuesten Untersuchungen reichen.

Die kritische Schau resultiert aus klarem und ausgewogenem Urteil, auch da, wo die Ergebnisse noch zu diskutieren bleiben, in jedem Falle vorgetragen mit dem bei dem Verfasser bekannten Verantwortungsbewußtsein. Ich denke vor allem an das,

was Oertel selbst scherzhaft als seine „Ketzerei“ bezeichnet: die Ausscheidung der Fresken der Bardikapelle in Santa Croce aus dem Werk Giotto's und die sich daraus ergebende Annahme eines hypothetischen „Meisters der Bardikapelle“.

Die gedrängte Darstellung vermittelt nicht nur dem Liebhaber eine zuverlässige Orientierung, die ihm erlaubt, die Bedeutung all der vielfältigen Erscheinungen in der italienischen Malerei dieser Jahrhunderte abzuschätzen, und zur Verbreitung wirklicher Kenntnis beiträgt; auch für den Kunsthistoriker stellt Oertels Buch ein höchst nützliches Repertorium und mithin ein Handwerkszeug von großem Wert dar. Gerade diese Vorzüge der verdienstvollen Arbeit veranlassen dazu, auf gewisse Unausgeglichenheiten hinzuweisen, die sich in die Darstellung eingeschlichen haben. Warum werden – um einige zufällig gewählte Beispiele herauszugreifen – in dem Kapitel über Florenz dem Magdalenenmeister und sogar dem Meister von Bagnano einige (wenn auch nur wenige) Zeilen gewidmet, während in den Abschnitten über Siena zwei so schöne und wichtige Werke wie das Petrus- und das Johannes-Antependium überhaupt nicht erwähnt werden? Oder ein umgekehrter Fall, bei dem Siena bevorzugt wird: warum wird auf den allerdings anmutigen und interessanten „Meister des Georgskodex“ eingegangen und ihm sogar im Abbildungsteil ein Platz eingeräumt, die Pietà Giotto's oder irgendeines der dem Meister Stefano zugeschriebenen Werke dagegen nicht einmal genannt, geschweige denn, daß die diesbezüglichen Probleme aufgerollt werden? Diese Unausgeglichenheiten stehen wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem weit größeren Ubelstand, von dem ich eingangs sprach: dem Mißverhältnis zwischen Text- und Abbildungsteil, das durch die ganze Anlage der Buchreihe gegeben war. Diese müßte sich, wenn die – im übrigen sehr wenigen – Lücken ausgefüllt und die Proportionen ausgeglichen werden sollten, entweder auf eine schematischere Darstellung des Stoffes beschränken oder aber dem Verfasser freier zu atmen erlauben.

Giulia Brunetti

The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction by Douglas Cooper with a Memoir of Samuel Courtauld by Anthony Blunt. London 1954. The Athlone Press. 205 S. 90 Taf.

Das Courtauld Institute of Art, das kunsthistorische Institut der Universität London, beschloß nach dem Tod seines Stifters und Wohltäters Samuel Courtauld im Jahre 1947 dessen Gedächtnis durch eine Ausstellung seiner Sammlung und durch die Herausgabe eines Kataloges der Sammlung zu ehren; so hervorragend ist sie. Der Katalog liegt nun vor und ist mustergültig geworden, das Thema „Sammlung Courtauld“ aufs gründlichste, ja erschöpfend durchgearbeitet. Es entstand eine Monographie im allerbesten Sinne. Erfasst sind alle Kunstwerke, die Courtauld für sich erworben oder der Öffentlichkeit gestiftet hat. Sie hängen heute an verschiedenen Orten, vor allem im Institut, in der National Gallery, in der Tate-Gallery. Ihre katalogmäßige Zusammenfassung ist also schon aus äußeren Gründen wertvoll; sie ist erst recht gerechtfertigt durch die großartige innere Geschlossenheit, die Homogenität der Sammlung. Die von Courtauld in genauer, persönlicher Beobachtung und

Prüfung ausgesuchten Kunstwerke, fast ausschließlich Bilder, alle ganz hohen Ranges, geben eine glanzvolle Repräsentation der hervorragendsten französischen Impressionisten und Nachimpressionisten. Das war der Plan, und er ist mit bewundernswertem Verständnis durchgeführt worden. Courtauld wollte England ein Erlebnis vermitteln, zu dem der anderen Verständnis und künstlerischer Antrieb nicht ausgereicht hatten; er hat diese Konzeption mit großem Opfersinn im letzten Augenblick verwirklicht, in dem dies noch möglich war. Das war großzügig und weise, eine geistige Tat. Es ist deshalb in der Ordnung, ja es entspricht dem dringendsten Bedürfnis, daß das Buch mit dem sehr interessanten Bildnis Courtaulds und einem Vorwort „Samuel Courtauld as Collector and Benefactor“ von Anthony Blunt beginnt. Der Mann wird einem hier nahe gebracht; seine bedeutende Gesinnung, sein Fühlen, Denken und Handeln werden höchst nobel, aber gründlich, mit liebevoller Verehrung und mit historischer Objektivität gültig geschildert. Die künstlerische Entwicklung, Voraussetzung für Entstehung und Charakter der ja ganz persönlichen Sammlung wird eingehend dargetan. Es folgt eine umfangreiche Einführung von 68 Seiten von Douglas Cooper, und zwar in 7 Abteilungen: der Charakter der Sammlung und ihre historische Rolle, Whistler und sein Kreis, die französischen Impressionisten und ihre Beziehungen zu England, die englischen Künstler und ihre Beziehungen zu Frankreich, die Impressionisten und die englischen Kritiker, die Phase des Nachimpressionismus, moderne französische Malerei und englische Sammler. Es schließt sich an, ebenfalls von Douglas Cooper verfaßt, der wissenschaftliche Katalog (mit den Abbildungen). Die 7 Themen der Einführung weisen darauf hin, daß es dem Verfasser darauf ankam, Sinn und Notwendigkeit der künstlerisch und kunsthistorisch äußerst dezidierten Sammlerarbeit Courtaulds, und zwar innerhalb der gesamten künstlerischen Situation Englands seit den Impressionisten, darzutun. Das Sammeln Courtaulds war eine historische Leistung, ein hochbedeutendes künstlerisches Geschenk an die englische Nation; es eröffnete eine Welt, der man sich zuvor fast mit Macht verschlossen hatte. Dieses Verkennen und Vorbeileben, die ganz anderen künstlerischen Gedanken und Wege im England dieser Zeit hat Cooper mit bewundernswerter Sorgfalt nach allen Richtungen hin durchforscht, keine Ader des künstlerischen Lebens, wie es scheint, übersehen. Die Vielfältigkeit der Ansätze und die Systematik in der Untersuchung, ganz auf Courtaulds Sammlung gemünzt, ergeben zugleich eine englische Kunstgeschichte der Zeit. Intensive Konzentration auf das Thema und sorgfältige Prüfung auch der weitesten Zusammenhänge kennzeichnen das ganze Werk. Das gesamte englische Kunstwesen in allen Äußerungen ist beobachtet, auch den kleinen Spuren nachgegangen worden. Dann wird wiederum das englische Verhalten abgesetzt gegenüber dem der übrigen Welt, immer unter dem Aspekt der Reaktion auf die zeitgenössische französische Malerei. Typisch etwa, wie der Händler Alexander Reid in Glasgow und sein Verhältnis zu van Gogh verfolgt wird. Cooper hat, ausgehend von Courtauld und weit über ihn hinausgreifend, grundlegend englische Kunstgeschichte erforscht, um wiederum in die besondere Betrachtung und Beurtei-

lung der Sammlung selber einzumünden. Mit derselben Gründlichkeit, d. h. grundlegenden Erforschung ist der Katalog erarbeitet, alles getan, um alle objektiven Feststellungen zu jedem Kunstwerk zu liefern: Maße, Material, Signierung, Datierung, knappe Bildbeschreibung mit Angabe der Hauptmerkmale, Provenienz, Verwahrungsort, Literatur, Ausstellungen, Reproduktionen und sorgfältigen wissenschaftlichen Kommentar. Das einzelne Bild ist keineswegs isoliert behandelt, sondern vom Gesamtwerk des Künstlers her erfaßt. In einzelnen Fällen sind sogar restauratorische Bearbeitungen erwähnt. Farbangaben sind spärlich. Die Möglichkeiten der Farbbeschreibung sind freilich naturgemäß von vornherein sehr beschränkt, aber gerade bei Bildern französischer Impressionisten und Nachimpressionisten ist jeder Hinweis auf die Farbe eine große Hilfe für die Vorstellung und die wertvollste Stütze fürs Gedächtnis. Die wenigen Gemälde und Zeichnungen älterer Meister, die Courtauld besaß, sind mit der gleichen Sorgfalt, mit allen wissenschaftlichen Sicherungen katalogisiert. Man hat das Gefühl, es sei nichts vergessen, außer acht gelassen worden. Die Bilder selber hat man dabei in Ruhe gelassen. Dieser Katalog wird für den Umgang mit französischer und englischer Kunstgeschichte ein unentbehrliches Instrument bilden. Den Schluß des Textteiles macht ein sehr umfangreicher, genauer Index, eine große Hilfe bei so reichem Inhalt.

Die meisten Werke, alle Hauptstücke, sind in schwarzem Klischeedruck vorzüglich abgebildet.

Ernst Holzinger

SYSTEMATISCHE KARTEI ZUR VORROMANISCHEN KUNST VERZEICHNIS DER ERFASSTEN BAUDENKMALER

(Fortsetzung, vgl. H. 10, S. 300 ff.)

FELDKIRCHEN, Oberösterreich Kirche: (Q) 888.	FRECKENHORST, Westfalen Ehem. Nonnenstiftskirche: 1. H. 10. Jh. (?). St. Peter: 10. Jh.
FOSSE, Prov. Namur, Belgien St. Peter (2 Bauperioden): E. 8./A. 9. Jh. und 10. Jh.	FRIESACH, Kärnten, Österreich St. Peter: 1. V. 10. Jh. (?).
FRANKFURT a. M. Ehem. Stiftskirche St. Salvator: 3. V. 9. Jh.	FRITZLAR, Hessen Ehem. Abteikirche St. Peter: 732 Weihe.
FRASTANZ, Vorarlberg, Österreich Kirche: (Q) 830.	FUSSEN, Schwaben Krypta von St. Magnus: um 1000.
FRAUENBERG b. Hersfeld, Hessen Marienkapelle: E. 8./A. 9. Jh.	FULDA Ehem. Stiftskirche St. Salvator und St. Bonifatius (2 Bauperioden), M. 8. J. und 791 – 819. Kapelle St. Paulus und St. Barnabas: 1. H. 9. Jh.
FRAUENCHIEMSEE, Oberbayern St. Maria (2 Bauperioden): (Q) E. 8. Jh. und A. 11. Jh. St. Salvator: (Q) E. 8./9. Jh.	

- Kapelle St. Johannes: 973.
Friedhofskapelle St. Michael: 820 – 822.
- GANDERSHEIM, Niedersachsen
Ehem. Damenstiftskirche St. Anastasius
und St. Innocentius: 9./10. Jh.
- GEISENHEIM, Hessen
Kirche (Türsturz erhalten): frühestens
8. Jh.
- GEISTEREN, Prov. Limburg, Niederl.
St. Willibrordus: um 1000 oder früher.
- GENÈ, Schweiz
St. Germain (2 Bauperioden): um 500
und 6. Jh.
- St. Gervais: E. 8./9. Jh.
Ste. Marie-Madeleine (2 Bauperioden):
M. 7. Jh. und 8./9. Jh.
- St. Pierre (3 Bauperioden): um 400,
um 515 und E. 10. Jh.
- (Grab?)Kapelle St. Victor: (Q) vor 500.
Palais burgonde mit Kapelle: merowing.
- GENNÈP, Prov. Limburg, Niederl.
St. Lambertus (2 Bauperioden): – ? –
- GERNRODE, Sachsen
Ehem. Nonnenstiftskirche St. Cyriakus:
2. H. 10. Jh.
- GERPINNES, Prov. Hainaut, Belgien
St. Michael: 7. Jh. oder 10./11. Jh.
- GLANTSCHACH, Kärnten, Österreich
Kirche: (Q) zw. 958/991.
- GLEUEL, Rheinland
Grabplatte (Landesmuseum Bonn):
7./8. Jh.
- GOLDBACH, Baden
Kapelle: 9./10. Jh.
- GOSLAR, Niedersachsen
St. Johannes: E. 10. Jh.
- GRATZERKOGEL, Kärnten, Österreich
Zwei Kirchen (Laien- und Gemeinde-
kirche): frühchristl.
- GRAVEDONA, Lombardei, Italien
S. Maria del Tiglio: um 600.
- GRÖDING, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) 788.
- GRÖENINGEN, Niedersachsen
Ehem. Klosterkirche St. Stephan,
St. Maria und St. Vitus (?): 936 gegr.
- GRONINGEN, Niederlande
St. Walburgis: um 900.
- GROSSENDORF, Hessen
St. Remigius: um 800 (?).
- GRUBBENVORST, Prov. Limburg,
Niederl.
Kirche Mariae Himmelfahrt: – ? –
- GSTADT am Chiemsee, Oberbayern
St. Peter und St. Paul (ein Brüstungs-
fragment erhalten): 2. H. 9. Jh.
- GURTEN, Oberösterreich
Kirche: (Q) 786.
- HABSTETTEN, Kt. Bern, Schweiz
U. L. Frau: – ? –
- HALBERSTADT
Dom-Bezirk (2 Bauperioden): 1. H. 9. Jh.
und 2. H. 10. Jh.
- HAMBURG
Dom: (Q) 811/812 Weihe.
- HANNOVER
St. Ägidien: zw. 900/1100.
- HARTKIRCHEN, Oberösterreich
Kirche: (Q) 898.
- HEIDENBURG, Vorarlberg, Österreich
Kapelle und Fliehbürg: 5. Jh. (?).
- HEIDINGSFELD b. Würzburg
Kirche: – ? –
- HEILIGENBERG b. Heidelberg
Ehem. Klosterkirche St. Michael:
863 – 875.

HEILIGENSTADT b. Wien, Österreich
Grabhaus (?): um 300 oder um 400.

HELLPFAU, Oberösterreich
Kirche: (Q) 789.

HELMSTEDT, Niedersachsen
Ehem. Missionskapelle St. Peter:
A. 9. Jh. (?).

HEMMABERG, Kärnten, Österreich
Zwei Fliehburg-Kirchen (Gemeindek.
und Katechumeneum) und ein
Baptisterium: 1. H. 5. Jh. (?).

HENHART, Oberösterreich
Kirche: (Q) 903.

HERRENWORTH, Oberbayern
St. Maria (Schrannenpfeilerfragment
erhalten): karoling.

HERSFELD, Hessen
Ehem. Klosterkirche St. Simon und
St. Juda (3 Bauperioden): 8. – 9. Jh.

HILDESHEIM
Dom St. Maria (3 Bauperioden):
um 774/775, um 815 und 852 – 874.
Stiftskirche Hl. Kreuz: – ? –

HOCHBURG, Oberösterreich
Kirche: (Q) 878.

HOECHST b. Frankfurt a. M.
Ehem. Klosterkirche St. Justinus:
um 834.

HOCHST, Vorarlberg, Österreich
Kirche: (Q) 807.

HÖRSCHING, Oberösterreich
Kirche: (Q) um 800.

HOFKIRCHEN a. d. Trattnach, Ober-
österreich
Kirche: (Q) 785 (?).

HOHENSYBURG, Westfalen
St. Peter: karoling. (?).

HORNBACH, Pfalz
Ehem. Klosterkirche St. Maria, St. Petrus
und St. Pirminus: um 800 (?).

HORST, Prov. Limburg, Niederl.
St. Lambertus: – ? –

ILANZ, Kt. Graubünden, Schweiz
St. Martin: um 1000 (?).

ILMMUNSTER, Oberbayern
Ehem. Klosterkirche (Ornamentplatten
im Bayer. Nationalmuseum München er-
halten): 8./9. Jh.

INGELHEIM, Rheinhessen
Pfalz und Pfalzkapelle (2 Bauperioden):
4. V. 8. Jh und A. 9. Jh.
Königshof (Vorgänger der karoling.
Pfalz; nicht rekonstruierbar): vorkaroling.
„Burgkirche“; nur ein Relief erhalten
(Museum Mainz): 8. Jh.

INNICHEN, Tirol, Österreich
Kloster: (Q) 769 gegr.

IRRS DORF, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) um 980.

JEGING, Oberösterreich
Kirche: (Q) 735.

KARNBURG, Kärnten, Österreich
Ehem. Pfalzkapelle St. Peter und
St. Paul: 9. Jh.
Pfalz („curtis corantana“): karoling.

KEMPTEN, Schwaben
Kirche: spätantik (?).

KEYENBERG, Rheinland
Kirche (Fensterrahmen erhalten):
A. 8. Jh. (?).

KIRCHBUCH, Niederösterreich
Kirche: (Q) 833.

KIRCHDORF, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 788.

KIRCHRUED, Kt. Aargau, Schweiz
Pfarrkirche: - ? -

KITZBUHEL, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 790.

KLEINHOCHSTETTEN, Kt. Bern,
Schweiz
U. L. Frau (2 Bauperioden): 8./A. 9. Jh.
und M. 10. Jh.

KLOSTERNEUBURG, Niederösterreich
Kapelle mit Totenhaus: 2. H. 4. Jh.

KOBLENZ
Stiftskirche St. Castor: 836 Weihe.
U. L. Frau, Vorgängerbau (?): spätantik.

KOLN
Dom St. Peter und St. Maria (2 Bauperioden): 9. Jh.
Dom-Vorgängerbauten (5 Bauperioden):
römisch bis merowing.

„Kathedrale“ (?) des Maternus (Marzellenstraße): (Q) 1. H. 4. Jh.

„Kathedrale“ (?) des Severinus (Hohe Straße): 2. H. 4. Jh.

Ehem. Stiftskirche St. Andreas: 3. V. 10. Jh.

Ehem. St. Caecilien: M. 10. Jh.

Ehem. Stiftskirche St. Georg: spät-römisch (?).

Ehem. Stiftskirche St. Gereon: 3. Drittel 4. Jh.

Ehem. Stiftskirche St. Maria im Kapitol: 953 - 965.

Ehem. Klosterkirche St. Pantaleon: nach 955 - 980.

St. Severin (6 Bauperioden): 4. - 10. Jh.
Ehem. Stiftskirche St. Ursula (3 Bauperioden): 1. H. 4. Jh. (?) 2. H. 4. Jh.
und 9./10. Jh.

KOLN-KRIEL
St. Stephan: 10./11. Jh.

KORNELIMUNSTER, Rheinland
Ehem. Klosterkirche St. Salvator:
814 - 817.

KORVEY, Westfalen
Ehem. Klosterkirche: 822 - 885.

KRAPPFELD, Kärnten, Österreich
Kirche: (Q) zw. 991/1023.

KREMS, Niederösterreich
Kirche: (Q) 985.

KREMSMUNSTER, Oberösterreich
Kloster: (Q) 777 gegr.

KUFSTEIN, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 790.

KUNDL, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 790.

LAAS, Südtirol, Italien
St. Sisinius: - ? -

LAUSANNE, Kt. Waadt, Schweiz
Kathedrale Notre-Dame (2 Bauperioden):
E. 8. Jh. und A. 11. Jh.
Vorgängerbau (St. Thyrese): um 600.
Baptisterium bei der Kathedrale: 8. Jh.
oder A. 11. Jh.

LAUTERACH, Vorarlberg, Österreich
Ornamentstein (Museum Bregenz): 8. Jh.

LAUTERBACH, Salzburg, Österreich
Kirche: (Q) 767.

LAUTERBACH, Tirol, Österreich
Kirche: (Q) 790.

LAVANT bei Lienz, Osttirol, Österreich
Bischofskirche (5 Bauperioden): 4. - 7. Jh.
St. Peter: A. 5. Jh.
Rechteckbau südl. d. Bischofskirche:
frühchristlich.

(Wird fortgesetzt)

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Dezember 1955; Aachener Künstlerbund.

BERN Kunstmuseum. Bis Ende Dezember 1955; Arbeiten von Juan Gris.

BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 6.-26. 12. 1955; Das künstlerische Spielzeug.

CELLE Schloß. Dezember 1955 bis März 1956; Die alte deutsche Stadt.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 31. 12. 1955; Jahresschau Dürener Künstler.

FLENSBURG Städt. Museum. 4. 12. 1955 bis 8. 1. 1956; Schleswig-Holstein. Kunsthandwerk.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 24. 12. 1955; Arbeiten von Francis Bott.

FREIBURG/BR. Augustiner-Museum. Dezember 1955; Frühestes Kunsthandwerk am Oberrhein und Neuerwerbungen der letzten Jahre.

GELENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. 3. 12. 1955-1. 1. 1956; Jahresschau der Gelsenkirchener Künstler.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 26. 12. 1955; Ausstellung aus Museumsbesitz und Plastiken von Joachim Utech.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 23. 12. 1955; Karl Kluth. Bilder der letzten Jahre. Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Dezember 1955; Bilder von Günther Fiedler.

HANNOVER Kestner-Museum. Bis Ende Dezember 1955; Radierungen von Wenzel Hollar. Bis 15. 1. 1956; Graphik von Emil Nolde.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Bis 26. 12. 1955; Weihnachtsausstellung Heidelberger Künstler.

JENA Stadtmuseum. 3. 12. 1955-1. 1. 1956; Handzeichnungen von Adolph Menzel (Leihgaben der National-Galerie Berlin).

KIEL Kunsthalle. 27. 11. 1955-10. 1. 1956; Künstlerbund Schleswig-Holstein.

KÖLN Hahnenortburg. Bis 24. 12. 1955; Malerei, Plastik und Kunsthandwerk der GEDOK.

Galerie der Spiegel. Bis 30. 12. 1955; Gouachen und Gravuren von Hartung, Schneider und Soulages.

Französisches Institut. 5.-23. 12. 1955; Photographien von Chargesheimer. Neue Galerie am Funkhaus. Dezember 1955; Gemälde von Georg Muche.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Bis 31. 12. 1955; 10 Jahre Künstlergruppe 1945 und Gedächtnisausstellung Herbert Böttger, Josef Hehl, Heinrich Kamps und Hanns Kempkes. Museum Haus Lange. Bis 27. 12. 1955; Gesamtausstellung Henri Laurens 1855-1954.

LÜBECK St.-Annen-Museum. 4. 12. 1955-1. 1. 1956; Spiele und Spielzeug aus alter Zeit.

Behnhaus. Jahresschau Schleswig-Holstein. Künstler.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. Bis 8. 1. 1956; Mannheimer Künstler. Malerei, Plastik und Graphik.

MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. Bis 14. 1. 1956; Franz Marc. Zeichnungen und Graphik.

Histor. Stadtmuseum. Bis 6. 1. 1956; Musikinstrumente aller Länder.

NÜRNBERG Städt. Kunstsammlungen. Dezember 1955; Berufsverband bild. Künstler.

RHEYDT Städt. Museum im Schloß. Dezember 1955; Japanische Holzschnitte der klassischen Zeit.

WUPPERTAL Städt. Museum. Bis 1. 1. 1956; Jahresschau bergischer Künstler.

ZÜRICH Kunsthaus. Bis Ende Dezember 1955; Max Beckmann.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise, monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 26556. - Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstaße 10.